

## Le Clown noir

### Stratégies de représentation et développement d'une culture majoritaire dans une Amérique d'avant la guerre de Sécession

Patrick Schmitt

Numéro 19-20, printemps-automne 1996

Esthétiques nouvelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041292ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041292ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schmitt, P. (1996). Le Clown noir : stratégies de représentation et développement d'une culture majoritaire dans une Amérique d'avant la guerre de Sécession. *L'Annuaire théâtral*, (19-20), 172-181.  
<https://doi.org/10.7202/041292ar>

Patrick Schmitt

## Le Clown noir

### Stratégies de représentation et développement d'une culture majoritaire dans une Amérique d'avant la guerre de Sécession<sup>1</sup>

À la veille de la guerre de Sécession, les États-Unis formaient une nation dont la culture (blanche) majoritaire, tant au Nord qu'au Sud était inextricablement aux prises avec l'«institution particulière» de l'esclavage. Dans les décennies précédant la guerre, l'expression culturelle américaine était pour une large part directement aux prises avec la question de l'esclavage, généralement sous la forme soit d'un appui manifeste soit d'une opposition formelle. À ce qu'il semble, cependant, aussi bien les tenants de l'abolition que du maintien de l'esclavage basaient en grande partie leur discours sur un même ensemble de présomptions profondément enracinées concernant la nature des Africains amenés de force et de leurs descendants qui firent souche dans le «Nouveau Monde» (Abraham 1982,65; Dabydeen 1985, 45).

Ces présomptions ressortissaient à de nombreuses sources dans la longue histoire du groupe de blancs d'origine européenne qui se nommaient eux-mêmes Américains. Des érudits ont avec assurance fait remonter la chronique des présomptions européennes (anglaises particulièrement) au sujet de la négritude au début du second millénaire de l'ère chrétienne, et ont même évoqué des racines encore plus éloignées (Cowhig 1985, 3-4; Hatch 1991, 17). S'est avérée

---

<sup>1</sup> Cet article est la traduction d'un extrait des Actes du colloque «Theatre in the Antebellum South», parus dans *Theatre Symposium; a Journal of the Southeastern Conference*, vol. 2, the University of Alabama Press, 1994, p. 74-81.

particulièrement marquante dans cette histoire d'attitudes culturelles, tant en Angleterre qu'aux États-Unis, l'apparition de personnages noirs dans des pièces de théâtre écrites et, pour la plupart, interprétées par et pour des blancs. Ces personnages noirs ont souvent joué un rôle d'importance particulière dans l'élaboration des concepts de la majorité à l'endroit des noirs. À leur propre époque (et encore aujourd'hui dans la nôtre), les théâtres étaient des lieux d'expression et d'activité culturelle intenses; non seulement reflétaient-ils les conceptions contemporaines de la majorité à l'endroit des noirs, mais encore suscitaient-ils et infléchissaient-ils la formation de telles attitudes<sup>2</sup>.

La très grande majorité de ces personnages noirs étaient des «stéréotypes», aussi bien dans le sens où, à l'instar de nombreux personnages du théâtre occidental, ils étaient de type générique, avec des antécédents non équivoques dans des ouvrages antérieurs, que dans le sens où ils étaient davantage confinés à un nombre extraordinairement infime d'ensembles de traits strictement délimités. Dans la dramaturgie et le théâtre américains, les historiens ont relevé l'apparition de six types de noirs ou plus, ainsi qu'une prolifération concomitante de sous-types et de variantes (Hatch 1991, 22-25). Il y a cependant un stéréotype en particulier — celui du clown noir — qui se distingue des autres. Ce type était virtuellement omniprésent dans la culture majoritaire d'avant la guerre de Sécession, et n'a cessé jusqu'à nos jours d'infléchir l'évolution des perceptions de la majorité à l'endroit des noirs. Vers 1861, soit moins d'un siècle après son apparition, on pouvait aisément retracer le clown noir au théâtre, dans les spectacles de ménestrels (chanteurs et musiciens blancs déguisés en noirs), les pièces en un acte, les romans, les journaux et les périodiques (Boskin 1986, 10-11).

Ce personnage, avec ses douzaines de variantes secondaires dans les divers médias, constituait ce qui a probablement été la première stratégie de représenta-

---

<sup>2</sup> Pour un exemple récent d'étude qui suit à la trace le lien complexe entre les représentations et les conditions réelles touchant la race dans la culture majoritaire américaine d'avant la guerre de Sécession, voir Roach 1992.

tion des noirs — particulièrement les hommes noirs — de la part de la culture majoritaire (McCullough 1962, 23-24). Et sans aucun doute, l'une des principales fonctions culturelles du clown noir à cette époque, comme des autres stéréotypes du noir, était d'aider à légitimer la culture de l'esclavage. (Mitchell 1967, 18; Abraham 1982, 64-65). Le personnage du clown noir devint dès lors l'un des principaux moyens par le biais desquels la culture euro-américaine en vint à «reconnaître» la présence des noirs en son sein. Comme il arrive parfois avec les stéréotypes en général, et les personnages de théâtre en particulier, ce stéréotype devint la *persona* qui tenait lieu d'interprète aux hommes et femmes réels auxquels il faisait référence; le clown noir devint un masque posé sur la figure des noirs américains par la culture de l'esclavage.

Ce qui confère une importance particulière à l'histoire du clown noir tient au fait qu'il tire apparemment son origine de la dramaturgie et du théâtre de son époque. Le personnage du clown noir a pris forme dans le creuset du théâtre anglo-américain du dix-neuvième siècle, et cette forme initiale du stéréotype servit de modèle aux versions subséquentes. Ainsi donc, les processus qui présidèrent à la genèse du clown influèrent-ils fortement sur la culture majoritaire américaine d'avant la guerre de Sécession, où ils eurent une incidence marquée sur la perception, et partant, sur le traitement des noirs de la part des blancs.

Il y a nombre de pièces justificatives sur l'occasion qui donna naissance au personnage du clown noir (Tasch 1971, 152-64). D'une manière assez frappante, ce personnage a pris forme non pas dans les colonies d'Amérique, où les noirs étaient relativement nombreux, mais en Angleterre, où ils ne l'étaient pas. Le premier clown noir à monter sur les planches le fit à Drury Lane en 1768 dans *The Padlock*, une pièce avec chant et musique présentée par David Garrick et signée par Isaac Bickerstaff, un dramaturge commercial qui avait écrit plusieurs pièces similaires à l'intention de Garrick et d'autres directeurs du théâtre londonien. L'«opéra» de Bickerstaff, inspiré d'un roman de Cervantes (*El celesto extremeño*), était une comédie romantique tout à fait conventionnelle de l'époque; en effet, la tradition européenne à laquelle cette pièce s'apparente si fortement peut aisément être suivie à la trace jusqu'à la Renaissance et aux accents de la *commedia* aussi bien *erudita* que *dell'arte*. L'amant, par exemple, a pour nom

Léandre, les deux personnages féminins font une harmonieuse paire d'ingénue et de servante/confidente, et le soi-disant amoureux sur le retour est un remarquable émule de Pantalon. La *commedia* elle-même, bien sûr, remonte à des prédécesseurs plus éloignés, et par conséquent, c'est dans les comédies de Térence et de Ménandre qu'il faut chercher les plus anciens antécédents de la pièce de Bickerstaff. Autrement dit, *The Padlock* est une pièce qui s'inscrit incontestablement à l'intérieur d'une longue tradition dramatique.

L'œuvre de Bickerstaff n'avait, pour se distinguer d'une myriade d'autres œuvres qu'une seule et unique caractéristique: la personnalité de Mungo, un «esclave nègre» (Bickerstaff 1981, 7), le premier clown noir de théâtre. Et c'est l'unique présence de Mungo qui a empêché l'œuvre de sombrer dans un oubli par ailleurs bien mérité. Grâce à Mungo, l'œuvre de Bickerstaff a joui d'une remarquable faveur à ses débuts londoniens, et fut presque immédiatement présentée par la suite aux États-Unis. Le public aussi bien que les artistes réussirent à maintenir l'engouement pour la pièce pendant plus de soixante-quinze années après sa première présentation. Mungo fut interprété dans la mise en scène originale de Garrick par le comédien et auteur de chansons britannique Charles Dibdin, qui joua le rôle maquillé de noir avec des intonations antillaises. Mais le comédien fit plus qu'offrir une vigoureuse prestation pour «camper» le personnage. Mungo avait d'abord été conçu par Bickerstaff comme un serviteur comique conventionnel. Dibdin, toutefois, était allé aux Antilles, et il proposa de modifier le rôle en celui d'un «esclave nègre». Bickerstaff réécrivit donc le rôle, et Dibdin l'interpréta à Londres avec un remarquable succès. Aux États-Unis, la compagnie Hallam/Douglass reprit rapidement la pièce, et Lewis Hallam fils joua le rôle avec un succès égal, sinon supérieur à celui de Dibdin.

L'historien de théâtre américain George Seilhamer fit observer concernant l'interprétation de Hallam que le comédien «excellait à incarner Mungo en grande partie pour avoir mené en Jamaïque et dans les colonies une étude sur le personnage et sur le dialecte nègres» (1968, 1:249-50). Le rapport aux Antilles commun à Hallam et Dibdin soulève une importante question: quelle était l'origine de Mungo? En d'autres termes, quels éléments importants ont concouru à la genèse du personnage? Au cours des dix-huitième et dix-neuvième siècles,

et même fort avant au cours du vingtième, l'un des dogmes de la culture majoritaire américaine voulait que le clown noir soit à quelque niveau fondamental un portrait fidèle, captant l'essence d'au moins une facette de la véritable situation des noirs; tant Dibdin que Hallam, par exemple, furent félicités pour l'exactitude du dialecte utilisé dans leur interprétation de Mungo.

Mais nombre d'historiens, particulièrement au cours du vingtième siècle, n'ont trouvé rien d'autre qu'une vague ressemblance entre Mungo et les serviteurs noirs «réels» de l'époque. Lofton Mitchell, par exemple, a soutenu que Mungo était «un clown profane d'une douteuse exactitude» (19567, 16). Et vraiment, toute représentation mimétique de ce personnage semble avoir été moins le résultat d'une rigoureuse observation que l'effet d'un embrouillamini d'idées préconçues, de préjugés et de malentendus culturels de la part des blancs. Il est typique, par exemple, que les écrivains blancs de l'époque pouvaient difficilement établir une distinction entre personnes de couleur originaires de parties du monde radicalement différentes, confondant le Maure et l'Indien avec le Nègre et englobant divers groupes dans la grande catégorie des «Autres» à peau foncée (McCullough 1962, 122-23). Avec combien plus de succès les acteurs auraient-ils pu, en l'occurrence, dépeindre exactement les traits d'une espèce particulière de ces «Autres».

Si Mungo n'est pas fondamentalement un portrait représentatif, qui est-il? D'où est tiré ce clown noir, s'il n'est le véritable reflet des noirs eux-mêmes? À cet égard, le personnage de Mungo semble avoir été beaucoup plus redevable aux conventions des traditions dramatiques et théâtrales régissant l'écriture de Bickerstaff et l'interprétation des Dibdin et Hallam qu'à un quelconque processus de *mimesis*. Peter Tasch, biographe de Bickerstaff, faisait remarquer qu'«avant Mungo, il y avait eu des personnages de serviteurs maltraités exécrant leurs maîtres, mais l'ajout d'une touche de couleur et de dialecte avait renouvelé le rôle» (1971, 157). L'auteur aurait pu ajouter que rien d'autre que ces additions n'était venu «rafraîchir» le rôle, et que même ces ajouts, si on les envisage dans le cadre élargi des traditions comiques européennes, s'avéraient moins des innovations que des variations sur des thèmes établis. En ce sens, , Mungo — et partant, le stéréotype du clown noir — est une variante du clown européen,

particulièrement des principaux types de clown serviteur et de clown campagnard.

Les traits du clown européen sont bien marqués, nombre d'historiens les ayant systématiquement exposés selon une diversité de perspectives. Olive Busby, par exemple, dans un exposé sur le fou dans le théâtre élisabéthain (1923), dresse un catalogue des traits du personnage. Le clown, selon Busby, affiche les caractéristiques suivantes: il «est souvent une imitation risible de son maître» (39); il «est presque invariablement friand des commodités de la vie, exècre le travail, les voyages et le manque de confort matériel sous toutes ses formes» (63); «le clown est fortement affriolé par les beaux habits» (64); il «se fait souvent avoir» (64) et se montre «poltron» (65); et le clown tient «deux types de langage...distincts — savoir celui de la langue vernaculaire, fruste mais souvent vigoureuse, ou le style grandiloquent» (78). À cette déformation linguistique, on pourrait ajouter la difformité d'aspect — les dos voûtés, les nez crochus, les yeux qui louchent, les visages blanchis, l'obésité et autres tares fréquemment affichées par le clown européen.

Les traits catalogués par Busby ne sont pas exclusifs, tant s'en faut, au fou élisabéthain. Ils sont également familiers aux clowns d'Aristophane, de Ménandre, de Plaute et Térence; par la suite, au fil de l'histoire européenne, ces traits caractérisent Arlequin, Scapin et Scaramouche. Et bien sûr, ils sont les traits de Mungo et du clown noir au fur et à mesure de l'élaboration du personnage dans les États-Unis d'avant la guerre de Sécession. Comparez la description que donne Busby du clown européen avec celle de Sterling Brown concernant le clown noir dans les spectacles de ménestrels: «Le nègre fainéant, paresseux, imprévoyant, braillard, fagoté de façon voyante, à la chevelure ondulante et aux lèvres charnues, dévoreur compulsif de melon d'eau et de poulet (plus souvent qu'autrement chapardés), buveur de gin invétéré, adepte du jeu de dés et expert à déformer le langage en tournures risibles» (Brown, cité dans Mitchell, 1967, 32-32). Si on fait la part des adaptations de détail au contexte local, le clown noir apparaîtrait alors, selon une certaine perspective, comme une

adaptation du clown européen<sup>3</sup>. Dans la création de Mungo, Dibdin, Bickerstaff et Hallam semblent avoir fait ce que les artistes occidentaux ont fait à diverses époques, face à une conjoncture nouvelle: ils l'interprétèrent en fonction de l'ancienne. Ils déguisèrent le clown européen en noir et, ce faisant, substituèrent les traits stéréotypés de race aux traits stéréotypés de classe.

L'une des manières de comprendre comment un tel changement a pu s'opérer est d'y voir le transfert d'un groupe à un autre, par la culture majoritaire, des stratégies de représentation oppressives — en l'occurrence, le déplacement depuis les classes inférieures d'Europe, tant la domesticité que la paysannerie, vers celle des populations noires réduites en esclavage dans les colonies anglaises. Pendant des siècles, le clown européen avait servi à définir et dominer la masse des serfs et des domestiques qui trimaient au bénéfice de l'aristocratie. Le clown fournissait, pour les classes inférieures, un modèle qui célébrait l'incompétence et l'échec tout en faisant la part de la libération sociale à travers l'identification entre les classes inférieures et les comportements «subversifs» et «perturbateurs» du clown. Dans la culture esclavagiste d'avant la guerre de Sécession, toutefois, le personnage du clown noir semble avoir quelque peu déplacé l'accent. Plutôt que d'amener les noirs à s'identifier à eux-mêmes, le clown noir servait surtout à mettre en condition les perceptions des blancs à l'endroit des noirs. Le clown noir a ainsi ouvert la voie aux présomptions culturelles du genre dont témoigne le dialogue pro- et anti-esclavagiste du milieu du dix-neuvième siècle, un dialogue où la nature puérile présumée des personnes de couleur — le noir caricaturé en incompetent, bouffon, fou, clown — était souvent admise tacitement, sinon ouvertement, par les deux parties à ce dialogue. Même dans l'ouvrage anti-esclavagiste le plus marquant de la période antérieure à la guerre de Sécession — *La Case de l'oncle Tom*, de Stowe — l'auteur blanc dépeint les noirs ou bien comme étant naïfs (Tom) ou puérils (Topsy). Ce n'est que lorsque

---

<sup>3</sup> D'autres historiens ont noté des similarités entre le clown noir et divers personnages de la dramaturgie et du théâtre européens. Sterling Brown, par exemple, observait en passant une similarité entre les stéréotypes noirs et l'Irlandais de théâtre (cité dans Mitchell 1967, 32). De la même façon, dans *Sambo*, Boskin (1986) faisait un rapprochement entre le stéréotype noir et le fou médiéval, particulièrement le fou de cour.



le comportement des personnages noirs se rapprochait de celui des blancs que Stowe condescendait à leur reconnaître une pleine autonomie aux plans moral et intellectuel (Gosset 1985, 64-86). Un tel ensemble de présomptions, profondément ancré dans le tissu même de la vie américaine, conférait autorité aux attitudes de paternalisme et de supériorité, et servait donc finalement à légitimer l'esclavagisme américain d'avant la guerre de Sécession et à paver la voie au racisme d'après-guerre.

Mais il est au moins un autre processus culturel qui pourrait avoir contribué à créer et propager le personnage du clown noir. Le stéréotype pourrait avoir fourni un mécanisme d'assimilation et d'adaptation de la présence des noirs au sein de la culture américaine majoritaire. Sous ce rapport, il est intéressant de noter le peu de place occupé par le clown noir dans l'histoire en Angleterre au-delà du personnage de Mungo. Bien que *The Padlock* ait joui de la faveur populaire auprès de quelques-unes des générations suivantes, on ne relève aucune nouvelle version du stéréotype dans le théâtre anglais du dix-neuvième siècle; en effet, bien que l'«importation» d'interprètes au visage noir ait connu quelque faveur en Angleterre, les dramaturges anglais manifestèrent très peu d'intérêt pour quelque personnage noir que ce soit tout au long du siècle (McCullough 1962, 151). Au cours des dix-huitième et dix-neuvième siècles, l'Angleterre fut la plus florissante des puissances coloniales européennes, s'accaparant de grands pans de ce que nous appelons aujourd'hui le «tiers monde», y compris l'Afrique. Le nombre de personnes de couleur à l'intérieur des frontières de l'Angleterre, toutefois, était négligeable au cours de cette période. Leur petit nombre pourrait expliquer l'absence relative de personnages de couleur dans les divers moyens d'expression anglais. D'autre part, la présence noire dans les États-Unis d'avant la guerre de la Sécession, bien que concentrée dans le Sud, constituait un fait incontournable de la vie américaine. Les Américains blancs constatèrent à l'évidence l'impossibilité de ne pas prendre en compte leur population noire captive. La culture majoritaire n'avait d'autre choix que de tenir compte de ces Autres à peau foncée en son sein, et de leur faire une place d'une manière ou d'une autre.

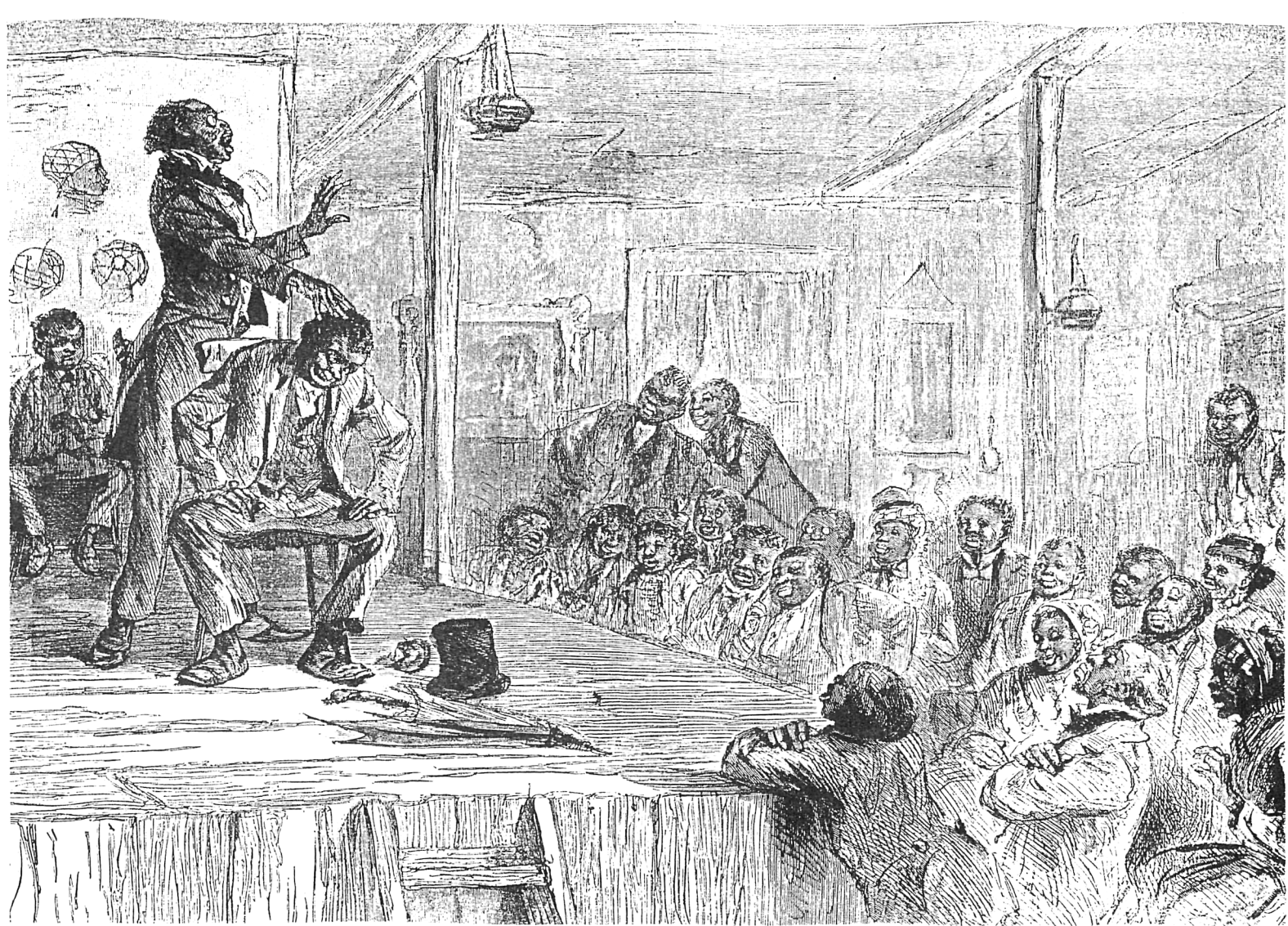
Le clown noir pourrait avoir aidé à humaniser cette population, fût-ce d'une manière atténuée, aux yeux de la culture majoritaire. Le clown noir, après tout, était un peu plus qu'un clown blanc à visage noir. En modelant Mungo sur le clown européen, Dibdin, Bickerstaff et Hallam reconnaissaient implicitement (et presque à coup sûr inconsciemment) un trait commun entre les classes inférieures d'Europe et les esclavess noirs des colonies. Et dans les États-Unis d'avant la guerre de Sécession, les caractéristiques principales du clown noir trouvèrent un écho dans d'autres types du clown américain. La déformation langagière chez des Yankees de théâtre tels Solon Shingle et Jonathan Ploughboy, par exemple, ajoutée à ce que Arthur Hobson Quinn appelait «l'ignorance, la crédulité et la balourdise» du Yankee, peuvent être considérés comme étant un peu plus que des variations régionales sur les caractéristiques fondamentales du clown (1993, 294). Et encore, les prétentieux comportements de l'Irlandais de théâtre d'avant la guerre de Sécession — les Paddys, les Patricks et les James de pièces telles que *The Traveller Returned* de Murray (1796) — n'étaient pas très éloignés, par l'esprit et l'effet, des traits du clown noir (Gallagher 1966, 115-34).

Peut-être alors se pourrait-il que l'impact du clown noir d'avant la guerre de Sécession ait été, assez paradoxalement, non seulement de stéréotyper la condition noire d'une manière qui a banalisé et diminué le groupe réel auquel il faisait référence, mais encore de créer un stéréotype qui, dans une certaine mesure, a humanisé ce groupe en le mettant sur le même plan que d'autres groupes moins marginalisés ayant subi un traitement analogue. D'une façon significative, cette deuxième lecture du processus culturel afférent au clown noir semble concorder avec la nature plus profonde des États-Unis eux-mêmes. Même avant la fondation officielle du pays, une épouvantable tension interne a marqué la culture états-unienne, une culture qui a embrassé à la fois liberté d'expression et dogmatisme, démocratie et esclavage, libération et conquête. Le clown noir, même s'il s'agit d'un portrait profondément raciste et avilissant, est aussi, à l'évidence, humain. Dans ce double sens, les processus culturels liés au stéréotype témoignent de la nature contradictoire du pays qui en a été, et qui en est le foyer.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)



Sol Eytings jr., «Troupe de noirs se moquant de la manie du théâtre de société importée d'Angleterre», New York, *Harper's Weekly*, vol. 27, n° 1393, 1<sup>er</sup> septembre 1883, p. 596.



Sol Eytings jr., «Utilisation de personnages clownesques noirs pour caricaturer les séances de phrénologie alors en vogue», New York, *Harper's Weekly*, vol. 28, n° 1433, 7 juin 1884, p. 368.

## Ouvrages cités

- Abraham, Kinfe. 1982. *From Race to Class: Links and Parallels in African and Black American Protest Expression*. Londres: Grassroots.
- Bickerstaff, Isaac. 1981. *The Padlock: A Comic Opera*. Dans *The Plays of Isaac Bickerstaff*, éd. Peter Tash. Vol. 2. 1768. Réimpression. New York: Garland.
- Boskin, Joseph. 1986. *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*. New York: Oxford University Press.
- Busby, Olive Mary. 1923. *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama*. Londres: Oxford University Press.
- Cowhig, Ruth. 1985. «Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's Othello». Dans *The Black Presence in English Literature*, éd. David Dabydeen. Manchester, Angleterre: Manchester University Press.
- Dabydeen, David. 1985. «Eighteenth-Century English Literature on Commerce and Slavery». Dans *The Black Presence in English Literature*, éd. David Dabydeen. Manchester, Angleterre: Manchester University Press.
- Gallagher, Kent G. 1966. *The Foreigner in Early American Drama: A Study in Attitudes*. La Haye: Mouton.
- Gossett, Thomas F. 1985. *Uncle Tom's Cabin and American Culture*. Dallas, Tex.: Southern Methodist University Press.
- Hatch, James V. 1991. «Introduction: Two Hundred Years of Black and White Drama». Dans *The Roots of African American Drama: An Anthology of Early Plays, 1858-1938*, éd. Leo Hamalian and James V. Hatch. Détroit: Wayne State University Press.
- McCullough, Norman V. 1962. *The Negro in English Literature: A Critical Introduction*. Ilfracombe, Angleterre: A. H. Stockwell.
- Mitchell, Lofton. 1967. *Black Drama : The Story of the American Negro in the Theatre*. New York: Hawthorn Books.
- Quinn, Arthur Hobson. 1943. *A History of the American Drama: From the Beginning to the Civil War*. New York: F. S. Crofts.
- Roach, Joseph R. 1992. «Slave Spectacles and Tragic Octoroons: A Cultural Genealogy of Antebellum Performance». *Theatre Survey* 33:167-87.
- Seilhamer, George O. 1968. *History of the American Theatre: Before the Revolution. 1881-91*. Vol. 1. Réimpression. New York: Benjamin Bloom.
- Tash, Peter A. 1971. *The Dramatic Cobbler: The Life and Works of Isaac Bickerstaff*. Lewisburg: Bucknell University Press.